М. А. ЯКОВЛЕВ.



БАЛЕТМЕЙСТЕР МАРИУС ПЕТИПА



М. А. ЯКОВЛЕВ

БАЛЕТМЕЙСТЕР

МАРИУС ПЕТИПА

(ОЧЕРК ИЗ ИСТОРИИ РУССКОГО БАЛЕТА)

ИЗДАТЕЛЬСТВО П. П. СОЙКИНА
ЛЕНИНГРАД, СТРЕМЯННАЯ, 12
1924



Ленинградский Гублит № 4630. 1500 экз.

Балетмейстер

МАРИУС ПЕТИПА.

I.

Искусство танца заложено в человеке самой природой, и праб Кахюзак, который в своей «Истории танца» говорит, что «в натуре человека лежат все движения, из которых танец состоит»; да и самый танец, добавим мы, на первой стадии его развития нужно рассматривать, как искусственно развитое движение, являющееся результатом какого-нибудь сильного переживания; и это понятно, так как движение вообще есть непроизвольный спутник всякого аффекта, — оно предшествует слову, а отсюда так же понятно на основании простой аналогии и многочисленных свидетельств истории культуры, что танец был первейшим инстинктивным выражением особенно радостей жизни, Он через движения тела передавал настроение человека, поэтому то его и можно и должно рассматривать, как первый базис искусства вообще,—

из него именно берет начало пластика, с ним было связано пение (гиппорхемы) и позднее музыка, которые его иллюстрировали со стороны эмонациональной и давали ему ритм. С другой стороны танец — как никакое другое искусство, вошел в жизнь и сделался неотъемлемой принадлежностью всякого праздника и торжества у всех народов, и он, несомненно, и останется таковой, и в этом отношении права Marie Becker, которая говорит в своей книге «Der Tanz», что танец имеет, добавим — и будет иметь — отношение к искусству и человеческой жизни «solange die Erde steht».

Содержанием танца является его внешняя форма, которая и действует на воображение человека. Все эти общие положения, приведенные здесь, заставляют нас признать танец самостоятельной формой искусства, имеющей полное право занять почетное место среди других искусств. Танец, как искусство, имеет и своих гениев и свою историю. По существу танцы с самого начала своего появления уже были искусством, имеющим свои правила и законы — аналогично музыке и скульптуре. Прав и Вюилье, который говорит, что искусство танцев проникнуто интенсивной поэ-

зией, богатой образами и переносящей нас, подобно музыке, в мир иллюзий и грез, и что с другой стороны танцы можно назвать ритмической поэмой, представляющей зрителям в живых картинах пластическую красоту во всем совершенстве ее форм и движений.

Древняя пляска стремилась к жизненности и реализму, она все изображала в наглядно-аллегорических образах, в ней древний человек стремился высказать движением мысль и настроение. Стремления к искусственности и красоте у него еще не было. Именно это положение наряду с другими дает возможность придать танцу культурное значение, потому что он, действительно, является носителем культуры, в нем выражается характер, быт, частично и миросозерцание народа.

К этому можно добавить мнение китайского философа Лики, который в своей «Книге церемоний» говорит, что каждое царствование можно определить по тем танцам, которые были тогда в моде.

Таким образом танец есть одна из страниц истории культуры: он помогает историку куль-

туры уяснить быт, миросозерцание, психологию и эстетику того или иного народа.

Танец имеет и свою историческую шкалу восхождения: I — народная пляска, которая перейдя в салон, образует II-ю степень этой шкалы — изощренный бальный танец; последний, эволюционируя, переходит на сцену и становится одной из форм сценического искусства, — это III-я ступень исторической шкалы. Театральный танец, трансформируясь, развивается до сложной формы — балета, истинным творцом которого был французский балетмейстер Жан-Жорж Новерр (род. в 1727 г) говорим «истинным творцом» потому что до Новерра балет представлял собою сплетение танцев и отдельных pas с оперою и драматическими представлениями, и только Новерр дал ему современную форму, в которой танцы органически вытекают из самого сюжета.

В своем труде «Lettres sur la Danse et le Ballet...» (всех писем 15) Новерр дает почти исчерпывающую поэтику балета. Он заявляет о праве балета занять почетное место среди изобразительных искусств, — основой истинного балета должен быть действенный танец (письмо

1-е), содержанию балета доступна вся область драматического искусства (п. 2), балет должен изображать сложные чувства благородного человека, сюжеты для балета можно черпать в произведениях греческих и французских классиков (п. 5 и 6), назначение кордебалета должно быть аналогичным хору, а поэтому драматически значительным (п. 3), характерные танцы в балете должны чередоваться с классическими (п. 8), балетмейстер и либреттист не должны быть невеждами, они должны отличаться энциклопедичностью знаний (п. 15), не позиции ног нужны, а сознательная группировка всего тела и черт лица, согласно требованиям ситуации (п. 10), подобно драме — балет должен стремиться к правде, простоте, близости к природе (п. 15). Таковы основные положения этого хореографического манифеста Новерра, которого великий английский актер Гаррик величал «Шекспиром танца», а Вольтер называл гением и Прометеем (письмо из Фернея 11 января 1763 г.). Для своих балетов Новерр предпочитал мотивы высоко-героические и трагические и в своих письмах одобрял преобладание этого рода мотивов перед фантастическими-романтическими (le roma-

manesque) у своих учеников и последователей — Лепика, Галле, Доберваля и Гарделя.

Балет в понимании Новерра — главным образом балет классический, представителем которого у нас в России был свой «Новерр»: балетмейстер Мариус Петипа.

Называя балет классическим, мы мыслим основой его классический танец, завещанный нам древней Элладой и теперь искусственно «усовершенствованный».

Этот классический танец, как поэзия, имеет свой стиль, на что указывал еще Готье. Характерной особенностью этого стиля является тяготение классического танца к чистым, неломанным линиям, особенно это может быть подмечено в аттитюдах; именно чистая, неломанная линия служит как бы остовом классического танца. Поэтому-то необходимо, чтобы не нарушить этот стиль при дальнейших «усовершенствованиях» классического танца, возможно чаще обращаться к его чистым источникам: греческой вазовой живописи, барельефам, скульптуре вообще и, наконец, к греческой литературе.

Что касается характерного балета, то здесь материал, который должен быть привлечен ба-

летмейстером, еще богаче, еще разнообразнее: здесь и история культуры, и этнография народов, и их психология, и история танца всех народов и т. д., все это нужно в конце-концов преломить через особую призму хореографической условности. Следовательно, балетмейстер должен быть до некоторой степени, действительно, энциклопедистом; не отсюда ли вытекали любовь и внимание к балету Вольтера, Дидро, Пушкина и Белинского, которые вообще высоко ценили хореграфическое искусство. Но это искусство поставлено в чрезвычайно невыгодное условие: в то время — как драматическое и музыкальное произведение может быть записано, что всегда и делается, произведению художника-балетмейстера суждено одно лишь сценическое бытие, писанное либретто всего лишь бездушная условная схема; упал занавес, и исчезли видения, их возродит только память балетмейстера и самих артистов. При большом перерыве эта память ослабляется и утрачивается, и самые «видения» обращаются в неясный или совсем забытый прекрасный сон прошлого. Единственным средством для удержания в памяти этих «видений» служит непрерывность традиций исполнения. Но если

преходяще хореграфическое произведение, то преходяща и слава художника балетмейстера, создавшего его, она живет лишь в определенном круге лиц, удерживающих ее по повторности традиций, для общества эта заслуженная слава умирает вместе с хореграфическим произведением, при повторении которого наслаивается новое имя реставратора, часто посягающее заслонить собою или еще больше подменить имя подлинного творца.

Черный, неблагодарный труд балетмейстера! — воскликнут наиболее чуткие люди. Да, как ни грустно, но это так, и особенно грустно в отношении таких художников-балетмейстеров, как Мариус Петипа, который 63 года своей жизни отдал хореграфическому творчеству.

Данный скромный труд и имеет своей целью отдать дань этому большому художнику русской балетной сцены, определяя в небольшом очерке его место и значение в истории русского балета.

II.

Родиной Мариуса Ивановича Петипа была Франция, приморский город Марсель.

Его рождение датируется 11-м марта 1822-го года. Таким образом в марте 1922-го года минуло сто лет со дня его рождения; эту славную дату тепло и сердечно отметила Г Акад. балетная труппа спектаклем, торжественными заседаниями и постановкой бюстов покойного (в Г А. Театре оперы и балета и в Г А. Т. Училище).

Семья Петипа была семьей исконно-театральной. Его отец Жан-Антуан Петипа был прекрасным танцовщиком и балетмейстером театра de la Monnaie в Брюсселе, а мать известной трагической актрисой. Неизбежно, по традициям служителей французского театрального искусства и сын Жана Петипа — Мариус должен быть посвящен сцене; так и вышло: «семи лет начал я обучаться и танцовальному искусству в классе отца моего, переломившего о мои руки не один смычек для ознакомления меня с тайнами хореграфии» — говорит сам про себя М. И. Петипа в своих «Мемуарах...» (стр. 4). Результаты этого обучения были блестящими: «девяти лет я выступил уже на сцене в балете «Танцомания», сочинение отца моего — говорит в тех же «Мемуарах» (стр. 5) М. И. Петипа. Шестнадцати лет он был уже первым танцовщиком и балет-

мейстером в Нанте; именно здесь и началась его творческая деятельность в области хореграфии: он в 1838 г. сочинил и поставил три балета — «Права Синьора», «Маленькая цыганка» и «Свадьба в Нанте». Постановка этих балетов, очевидно, имела успех, так как нельзя объяснить твердое решение М. И. Петипа посвятить себя балетмейстерской деятельности с момента этих постановок только получением авторского гонорара в десять франков за каждое представление («Мемуары» стр. 11—12). Прослужив один полный сезон в Нантском Театре и первые два месяца второго сезона — М. И. Петипа оставил службу в Нантском Театре и вернулся опять в труппу своего отца, которая состояла только из членов его семьи. Эта крошечная хореграфическая труппа вела бродячий образ жизни, и маршруты ее большой дистанции: Марсель, Брюссель, Антверпен, Бордо, Нью-Иорк, Париж; в этих путешествиях было много пережито лишений и бедствий, и здесь напрашивается невольно сравнение кочующей труппы Петипа с когда-то кочевавшей по Франции труппой Мольера.

Находясь в Париже (1838—1839 г). М. И. Петипа совершенствуется в танцах у знаменитого

французского балетмейстера Вестриса, а его брат Люсьен устраивается в Большой Парижской опере в качестве танцовщика. Прошли два месяца занятий у Вестриса, наступил знаменательный день: выступление М. И. Петипа в бенефис Рашель, когда ему пришлось танцовать с такой блестящей танцовщицей, как Карлотта Гризи. Этот день предопределил его дальнейшую судьбу: он был приглашен в Бордо в качестве первого танцовщика, где работал так же и в качестве балетмейстера, поставив еще четыре своих балета: «Бордосская Гризетка», «Сбор винограда», «Любовные интриги» и «Язык цветов»; дальше приглашение в Мадрид, в королевский театр, где он поставил свои следующие четыре балета: «Жемчужина Севильи», «Приключения дочери Мадрида», «Цвет Гренады» и «Отъезд на бой быков»; здесь же в Мадриде он сочинил польку, которая по его словам («Мемуары», стр. 19), обошла весь мир.

Три года пробыл М. И. Петипа в стране страстных серенад и безумно-лихих национальных танцев — последние он усвоил до совершенства: «не хвастая, могу сказать, что я плясал и владел кастаньетами не хуже первей-

ших танцоров Андалузии» — говорит сам про себя М. И. Петипа («Мемуары» стр. 17). М. И. Петипа полюбил Испанию, и эта любовь к этой стране сказалась и в его хореграфическом творчестве. Приведу выдержку из его «Мемуаров», иллюстрирующую эту любовь: «Совершая турнэ свое, попали мы, между прочим, и на большой праздник в Сан-Лукаре, на который стекаются все известные кадрили, спады, пикадоры и бандерилосы на бои быков, происходящие в имеющейся там величайшей испанской арене. Съезжаются сюда и все богатейшие, знатные испанцы, чтобы наслаждаться в течение трех дней любимейшим в Испании зрелищем. Бой быков устраивается ежедневно три дня подряд. По вечерам все приезжие и местные семьи наполняют улицы или группируются на больших балконах гостинниц. Замаскированные студенты дают на всех улицах концерты на своих гитарах и мандолинах. Стоит им заиграть пресловутое «фанданго», чтоб сейчас же и на улицах, и на балконах составлялись парочки, и все забывается в вихре танцев. Я носил тогда тоже испанский костюм, на мне был majo, я смело пригласил одну прелестную испанку и вместе с другими еще тремя

парами мы бурно, бешено исполнили этот характерный испанский танец. Я танцовал с увлечением, достойным истого сына Андалузии, да и нельзя было не увлечься при окружающей обстановке: оркестр заменяют гитары студентов, их гиканье, а освещается картина другой группой студентов с факелами в руках. Исполнители, зрители — все приходит в бешеный восторг; студентам бросают деньги, это больше еще воодушевляет их, а их воодушевление передается и остальным. Крик, взвизгиванья, хохот, бросание плащей под ноги танцовщиц, — и забыта обыденная жизнь с ее невзгодами, — у толпы один только культ — страсть.

Позволю себе тут маленькое отступление, — говорит дальше М. И. Петипа, — Из вышеизложенного видно, что я познакомился с испанскими танцами у первоисточника на месте. Но представьте себе! Вставил я это настоящее, подлинное «фанданго» в оперу «Кармен» на петербургской сцене, где оно, понятно, имело громадный успех («Мемуары М. П.», стр. 17 — 18)».

В этой выдержке все: и любовь М. И. Петипа к испанским танцам и их использование на пе-

тербургской сцене, и вместе с тем дана прекрасная жанровая картинка из испанской жизни.

После Испании — опять Париж, где М. И. Петипа участвовал в прощальном бенефисе Терезы Эльслер и танцовал в pas de quatre на сцене Большой Оперы с своим братом Люсьеном и сестрами Фанни и Терезой Эльслер; это было его последнее выступление на родине перед отъездом в Россию.

По приглашению Титюса, бывшего в это время Петербургским балетмейстером, М. И. Петипа в 1847 году 24-го мая прибывает в Россию, и с этого года начинается новый период его жизни и новая блестящая полоса его творческой деятельности, обнимающая годы 1847 — 1903. Именно этот период, можно сказать с уверенностью, и обессмертил его имя. Из жизни этого периода многое уже весьма известно, многое еще удерживается памятью лиц, хорошо знавших М. И. Петипа и работавших с ним, а поэтому я и упускаю изложение биографических фактов М. И. Петипа этого периода, тем более — что многие из них всплывут при анализе его творчества именно этого периода.

III.

Появлению балетов М. И. Петипа на русской сцене предшествовала долгая подготовительная эпоха, в которой также можно насчитать несколько славных имен. Необходимо заметить, что балет на русской почве, как и театр вообще, был «растением чужеземным» Сначала этот балет имел дивертиссиментный характер, затем, войдя в оперу, как действенная часть, образовал вторую ступень своей эволюции — оперу-балет и затем, пройдя ряд мелких ступеней, образовал третью крупную ступень своей эволюции — подлинный балет, как самостоятельную форму искусства.

Не лишним будет упомянуть о географическом разветвлении хореграфического искусства,— это Италия, наследница классического танца, передавшая еще в эпоху Возрождения пальму хореграфического первенства Франции; из этой последней Терпсихора разбросала щедрою рукой бисер своего искусства по всей Европе. Франция была законодательницей этого искусства и во все государства рассылала своих мастеров хореграфии; по счастливой случайности к нам в Россию

попал один из талантливейших — М. И. Петипа, не считая его талантливых предшественников и современников.

Чутко реагировала русская балетная сцена на все хореграфические новшества Франции, для примера достаточно указать хотя бы на балетмейстера эпохи Елизаветы Гильфердинга, который, подражая французским идиллическим пасторалям, ввел их и в русский балет, где их называли тогда просто деревенскими веселостями.

Общий характер русского балета до Екатерининской эпохи отличается мифологическим и аллегорическим содержанием самих балетов. В эпоху Екатерины II-й псевдоклассицизм, господствовавший в русской литературе, распространился и на русский балет. Этот псевдоклассический балет, черпавший материал главным образом из греческой и римской мифологии, господствовал на русской балетной сцене до девятнадцатого века.

С 1801 года начинается новая эра русского балета, во главе которого становится знаменитый балетмейстер француз Дидло; именно Дидло был у нас пионером романтического балета. Будучи другом знаменитого Новерра, он проникся его мыслями о реформе, был и сам у нас большим

реформатором. Самым важным было то, что Дидло устранил дивертиссиментность в русском балете, осмыслил самый танец и связал его с содержанием балета. Он составил собой в истории русского балета свою эпоху, эпоху Дидло.

В сороковых годах появляется у нас ученик Вестриса балетмейстер Жюль Перро, автор «Эсмеральды», имевший колоссальное влияние на творчество М. И. Петипа. Перро был прекрасным танцовщиком, и совершенно справедливо Теофил Готье называл Перро «воплощением танцев» Как балетмейстера-поставщика балетов и отдельных танцев — Перро обычно ставят выше Дидло; особенно искусным был Перро в комбинациях расположения танцующих масс, что, впрочем, ярко наблюдалось и в постановках Дидло; этими комбинациями масс отличался позднее и М. И. Петипа. Таковы исторические «вехи» русского балета до появления на русской балетной сцене М. И. Петипа. Наступает 1847 год, а вместе с ним начинается и новая эра в истории русского балета. Именно с этого года, как указано было уже выше, начинается деятельность М. И. Петипа на русской балетной сцене.

IV.

Несмотря на то, что его приняли в труппу русского балета, как танцовщика и мимиста, ему, как уже искусившемуся в балетных постановках, поручили в сотрудничестве с Фредериком поставить балет «Пахита» что и было с успехом им выполнено; спектакль «Пахита» в его постановке состоялся 26-го сентября 1847 года. В этом же сезоне он в свой бенефис с крупным успехом ставит балет «Сатаниэлла»; свои постановки балетов «Пахита» и «Сатаниэлла» М. И. Петипа повторяет в Москве. Эти первые весьма удачные пробы балетмейстерской работы М. И. Петипа на русской сцене и позволяют сказать, что именно с 1847 года начинается новая эпоха в истории русского балета.

Совершенно правильно поступают те авторы статей о М. И. Петипа, которые разделяют его деятельность на русской балетной сцене на два периода: первый период обнимает годы 1847 — 1862, когда М. И. Петипа служит русской сцене, главным образом, как танцовщик, как балетный «jeune premier»; его амплуа — первый любовник. Он создал такие роли, как Конрада в «Корсаре»,

доктора Фауста в «Фаусте», графа Альберта в «Жизели», Феба в «Эсмеральде», Таора в «Дочери Фараона» и гусара-офицера в «Пахите». М. И. Петипа был замечательным мимистом, и его дарования в этой сфере особенно ярко выявлялись при исполнении им ролей: Конрада в «Корсаре» и доктора Фауста в «Фаусте».

Особенно ценны отзывы об игре М. Петипа его товарищей по сцене, а именно балетных знаменитостей того времени, балерин: Е. П. Соколовой и Е. О. Вазем. Оба отзыва заимствую из юбилейной книжечки о М. Петипа, написанной с большой любовью балетными артистами И. Ивановым и К. Ивановым (стр. 7—8): «в этой роли (Конрада в «Корсаре») он был так силен, так гениален, — говорит Е. П. Соколова, — что обманывал своей игрою не только публику, но и самих артистов; игра была так обдумана, так тонка, так согласовалась с духом Байрона, что на сцене не было М. И., а был благородный, страстный, порывистый, ни перед чем не останавливающийся корсар, воля которого парализовала и подчиняла всё окружающее: одного взгляда его достаточно, чтобы прекратить вспышку бунта и разъяренных людей заставить склонить покорно свои горячие

головы; но прошли минуты напряженной решительной борьбы, и эти глаза уже не мечут всеразрушающих молний, а только полны бесконечной ласки, неги и той палящей страсти, от которой кружится голова, от которой перестаешь владеть собой, и нет у тебя никаких сил противостоять зарождающемуся влечению, желанию слиться воедино и раствориться в том счастье, которое светится во взоре стремящегося к вам человека. Это поразительное уменье передавать с необыкновенной яркостью свое душевное переживание, глазами и всей мимикой лица, сопровождающееся ясными, понятными жестами, полными жизни, создавало полнейшую иллюзию того жизненного момента, который должен был происходить на сцене. Всё это вместе взятое совершало какое то перевоплощение М. И. Петипа — он вырастал, перерождался, и очарованный зритель видел не обыкновенную фигуру артиста М. И. Петипа, а героического, властного, резко выделяющегося над толпой Конрада!..»

Не менее интересно воспоминание об этой игре и Е. О. Вазем, выступавшей с М. Петипа в роли Медоры в балете «Корсар», которая говорит, что «во время второго действия (грот), ей делалось

жутко, — это не была та игра, к какой привыкли артисты и публика, а было нечто особенное, выдающееся против обыкновенного, трафаретного исполнения, что то такое, что можно было видеть, чувствовать, переживать, но не самому создать. Сила его артистического дарования сказалась во всю мощь и тогда, когда ему пришлось исполнять роль доктора в «Фаусте», образ совершенно противоположный корсару: человек науки, скептик, собирающийся бестрепетно перешагнуть порог, отделяющий вечность от жизни, не имеющей никакой цены в глазах разочарованного философа, к которому является Мефистофель и с сатанинской ловкостью, пользуясь самым простым и самым сильным средством в мире — женщиной, превращает доктора Фауста в обыкновенного смертного, у которого одна цель — любить и быть любимым.

Вся эта любовная интрига, сперва робкая, несмелая, детски наивная, доставляющая трепетную неземную радость, полную сентиментальных грёз, под влиянием Мефистофеля кончается страстными объятиями Фауста с Маргаритой и их грехопадением со всеми тяжелыми последствиями, доводящими Маргариту до тюрьмы.

Такой характер толкования о Фаусте был в либретто того времени, но М. И. Петипа постарался дать тип, более близкий по духу к поэме Гёте. И его исполнение Фауста значительно отличалось от игры других артистов.

В первом акте перед зрителем был робкий, несмелый человек, не понимающий еще всей силы того чувства, которое впервые в нем зародилось; в последующей картине (сад) это робкое чувство разрасталась в ту страстную любовь, в которой был виден один лишь земной порыв, заслоняющий платоническую идеологию любви.

После этой сильной сцены игра М. И. Петипа не понижалась, а возрастала, и его страдания, раскаивания (сцена в тюрьме) вызывали чувство глубокой симпатии и сожаления».

Так толковал свои роли М. И. Петипа, по свидетельству его товарищей по сцене. Трактовка ролей, как видно из отзывов, была тонко психологическая, она обнаруживала в нем умного и весьма талантливого артиста.

В этот же период времени М. И. Петипа сотрудничает и как балетмейстер с Жюлем Перро, у которого он многому научился, и с Сен-Леоном, который видел в нем серьезного и достойного со-

перника. Второй период начинается с 1862 года и продолжается до конца его деятельности, т. е. до 1903 года; в этот период М. И. Петипа служит русской сцене, как балетмейстер. Этот же 1862-й год был и триумфом М. И. Петипа, как творца-балетмейстера, так как именно в этом году им был сочинен (в сотрудничестве с Сен-Жоржем) и поставлен блестящий балет «Дочь Фараона», положивший прочное основание его славы, как высокоталантливого балетмейстера.

Этот балет был поставлен в 1862-м году.

К созданию его М. Петипа привлек египтологию и памятники древнего Египта, чтобы археологически точнее воспроизвести пластические контуры своеобразного египетского стиля, что ему и удалось особенно в стилизации живых групп.

Этот балет особенно богат прекрасно задуманными мимическими сценами, дающими возможность развернуться и блеснуть драматическому таланту.

Лучшим свидетельством блестящих достоинств этого балета служит его сценическая долговечность: в течение почти 60 лет он не сходит с нашего балетного репертуара.

Время служения М. Петипа русскому театру можно назвать «эпохой Петипа», настолько значительны его заслуги перед русской хореграфией, так как он является создателем всего почти нашего балетного репертуара. Фантазия его была неиссякаема, а от его хореграфических композиций веет подлинной поэзией. В балете для него был важен прежде всего сюжет, отсюда у него старание сделать балет цельным, драматически-осмысленным произведением; в танцах он искал непременной согласованности с действием. Пантомима в его балетах занимает значительное место, здесь он был верен своему учителю Перро, убежденнейшим учеником которого он себя считал. Его композиции танцовальных фигур напоминают собой прихотливые художественные узоры.

Классический балет, составляющий и поныне гордость русской балетной сцены, завещан нам гением Мариуса Петипа.

Этот балет до сих пор исчерпывается двумя моментами: пантомимой и классическими танцами, т. е. так, как понимал классический балет и сам М. Петипа. Некоторые балеты М. Петипа богаты этнографическими наблюдениями и харак-

терными танцами; для такого рода балетов М. Петипа использовал хореграфические формы Испании, Венгрии, Индии, Персии, Франции и, наконец, России («Русская» из «Конька-Горбунка»).

Иной раз эти заимствованные национальные формы М. Петипа переводил в строгие формы классического стиля, как, например, в Grand pas hongrois «Раймонды», или та же «Русская» из «Конька-Горбунка», которой М. Петипа придал строгий классический характер.

Особенно часто М. Петипа останавливал свои взоры на любимой им Испании; эта любовь к последней сближала его с Теофилем Готье, автором многих балетных либретто, в том числе и «Жизели».

Зная хорошо испанские танцы, любя и чутко понимая их колорит, он ввел их во многие места своих балетов, — в них вы встретите вариации качучи, болеро, фанданго и т. д.

Как творец-балетмейстер, М. И. Петипа не оставил нам теоретически обоснованных трактатов о хореграфии, что мы видим у Новерра и Блазиса, но в тиши своего кабинета он много размышлял о своих хореграфических творениях, о чем свидетельствуют оставленные им бумаги,

хранящиеся ныне в Москве — в литературно-театральном музее Р. А. Н. имени А. Бахрушина. Некоторые свои хореграфические произведения он вынашивал, подобно Гончарову, годами, так было, например, с балетом «Спящая красавица».

Разнородный характер рукописей М. Петипа дает нам возможность сделать ряд умозаключений о процессе его творчества.

Примем аксиомально основной балетмейстерский принцип М. Петипа: балет должен быть осмысленной формой театрального искусства, приближающий его к мимо-драме; отсюда следует необходимость сюжета; заметим здесь, что у балета есть, да и должна быть, если бы ее не было, своя сюжетология, отвечающая основным принципам хореграфического искусства; эту сюжетологию особенно чутко ощущал М. Петипа, предчувствуя творчески ее хореграфическое оформление, — поэтому первой ступенью его творчества было создание или подыскание готового либретто будущего балета; правда, к очень немногим своим балетам он сам создал либретто, и одним из таких является его блестящий балет «Спящая красавица», сюжет которого он заимствовал из сказки Перро: «La belle au bois dor-

mant». То, что он придавал крупное значение хореграфической сюжетологии, свидетельствует его собрание либретто предполагаемых балетов, написанных им самим, а также и его тщательная работа над либретто «Спящей красавицы».

После создания либретто, его творчество переходило на вторую ступень, знаменующую собой хореграфическое оформление либретто. Для того, чтобы избежать грубых анахронизмов и придать персонажам будущего балета правдивый исторический колорит, насколько это возможно в пределах хореграфического искусства, М. Петипа наводит исторические справки, делает выписки из книг, прибегает к иконографии и калькирует рисунки; все это дает возможно наиболее ярко и правдиво-художественно оформиться и созреть образам будущего балета, так было и у Петипа, судя по его бумагам.

Когда образы будущего балета были уже достаточно художественно оформлены, его творчество вступало в третью ступень, самую ответственную; подготовительная работа литературно-исторического и этнографического характера окончена, дальше начинается работа творчески балетмейстерская: нужно интуитивно предугадать

будущие танцы и пантомиму, еще не слыша музыки; эта интуиция будущего танца была у М. Петипа, что опять свидетельствуется его письменными пожеланиями к П. И. Чайковскому, который писал музыку к его балету «Спящая красавица». Параллельно с созданием музыки к балету М. Петипа, вдохновленный музыкальной иллюстрацией, создает танцовальные темы (pas), зарисовывает отдельные движения танцев, чертит танцовальные фигуры в виде кругов, эллипсисов, треугольников и т. д., отмечая движения главных персонажей балета точками (мужчин), ноликами (женщин), стрелками и пунктирами указывая на движения по сцене танцовальных масс (кордебалета).

Этим оканчивался творческий процесс М. Петипа до выявления его на сцене, что представляет собой четвертую ступень его хореграфического творчества.

Таким образом вся творческая работа М. Петипа протекала в тиши кабинета, здесь она находила свое художественное завершение, — балет был уже готов, он весь достаточно детализированный был у него в голове, дальше начиналась обычная механическая работа разучивания балетных партий, здесь уже начиналось другое твор-

чество, творчество отдельного балетного актера, которому необходимо осознать, преломить и претворить в себе созданное балетмейстером-композитором.

Таков был в общих чертах процесс хореграфического творчества М. Петипа.

В своей творческой балетмейстерской деятельности М. Петипа продолжал славные традиции Доберваля, Новерра, Дидло, Корали, Мазилье, Сен-Леона, Вестриса и особенно Перро; всем характером своего хореграфического творчества он тесно связан с этой блестящей плеядой «звезд» хореграфии.

Что касается в частности русской балетной сцены, то здесь творчество М. И. Петипа имеет своей отправной точкой творчество Дидло, в котором осмысленность танца и пантомимы стояли на первом месте, и тот перебой этих новшеств Дидло, который был сделан всей деятельностью балетмейстеров Блаша и Титюса в эволюции направлений русского балета, когда эти балетмейстеры старались привить на русской сцене блеск и пышность постановок и вычурную мало осмысленную эффектность танцев, — этот перебой направлений был устранен, главным образом,

Перро, а после его М. И. Петипа окончательно утвердил Новерровские принципы на русской балетной сцене, принятые еще Дидло. Таким образом Дидло — Перро — М. И. Петипа реализовали на русской балетной сцене Новерровские идеи, которые последнему в свою очередь, были подсказаны Дидро.

Из приведенных соображений ясно, что М. И. Петипа был продолжателем французской хореграфической школы, но нельзя отрицать некоторых влияний на его творчество и со стороны итальянской школы; к этим влияниям надо отнести преобладание пантомимы в балете, что особенно наблюдалось у итальянского реформатора балета Вигано, который преимущественно и влиял на творчество М. И. Петипа. Другим итальянским влиянием на М. И. Петипа было влияние Миланского хореграфа Манцотти, выдвинувшего в своих постановках («Эксцельзиор» и «Amor») на первый план массовые танцы кордебалета с прихотливыми по своему разнообразию фигурами; эти массовые танцы обычно называют «балабиле» М. И. Петипа особенно ухватился за эти «балабиле» и ввел их в большом количестве в свои балеты. В этих «балабиле» он был особенно иску-

сен, и можно с уверенностью сказать, что в прихотливых художественных рисунках фигур «балабиле» он превзошел и Перро, у которого были зачатки этих «балабиле», и самсго творца их Манцотти, — это подтверждается особенно еще и тем обстоятельством, что эти же «балабиле» с общим направлением итальянской хореграфии, с ее резким уклоном в сторону акробатизма, — привели итальянский балет к упадку, — в то время, как все хореграфические нововведения М. И. Петипа сделали русский балет первоклассным в Европе. Последним элементом итальянского влияния на хореграфические композиции М. И. Петипа был элемент феерии, имевший место так же в балетах Манцотти и его последователей — Данези и Грасси. Особенно заметно присутствие элемента феерии в таких балетах М. И. Петипа, как «Спящая красавица» и «Волшебные пилюли».

V

За свое долголетнее служение хореграфическому искусству М. И. Петипа сочинил и поставил своих балетов 64 (одиннадцать до приезда в Россию и пятьдесят три в России), чужих 17,

35 танцев в операх и 5 балетных дивертиссементов.

Все эти балеты можно классифицировать, положив в основу этой классификации сюжет, что оправдывается опять хореграфическими принципами М. Петипа (осмысление балета, приближение к хореграфической мимодраме); но этот сюжет представлял для М. Петипа лишь литературную канву, по которой он «вышивал» причудливые хореграфические узоры; поэтому то, полагая в основу классификации сюжет, мы имеем в виду классификацию хореграфическую, в которой мимика, жест и танец связаны эпохой, определенной психологией и этнографией.

На основе сюжетного принципа все балеты М. Петипа можно разделить на четыре группы, расположенные по численности от большей к меньшей: самая значительная группа — это группа ф а н т а с т и ч е с к и х балетов, — сюда относятся такие, как «Спящая красавица», «Трильби», «Синяя борода», «Талисман», «Щелкунчик», «Ночь и день», «Ненюфар», «Сон в летнюю ночь» и другие; во многих балетах этого цикла наблюдается присутствие романтического элемента, хотя бы в той же «Спящей красавице».

За этой группой следует группа псевдобытовых балетов; здесь фигурирует, главным образом, быт Испании и Франции; из этой группы назовем «Жемчужина Севильи», «Приключения дочери Мадрида», «Цвет Гренады», «Отъезд на бой быков», «Сбор винограда», «Свадьба в Нанте», «Парижский рынок», «Путешествующая танцовщица», «Камарго», «Ученики г-на Дюпре», «Приказ короля» и «Привал кавалерии».

Последние две группы можно было бы объединить в одну группу — историческую, но специфические условия хореграфического искусства невольно заставляют из этой общей исторической группы выделить все балетные сюжеты, почерпнутые из древнего классического мира (Индия, Египет, Греция, Рим) и назвать эту выделенную группу классической; эта группа самая блестящая по своим художественным достоинствам. К ней относятся такие перлы творчества М. И. Петипа, как: «Баядерка», «Дочь Фараона», «Царь Кандавл», «Приключения Пелея», «Пигмалион» и «Весталка». И, наконец, последняя группа — псевдоисторическая; называю «псевдоисторическая» по той причине, что

по тем же условиям хореграфического искусства искать следов подлинного историзма в балете было бы грубой ошибкой; к этой группе принадлежат такие балеты, как «Роксана, краса Черногории», «Млада» и отчасти «Брак во время регентства» и «Раймонда». Все исторические балеты М. И. Петипа богаты элементами фонтастики и романтики, и очень часто трудно провести границу между историей, фантазией и романтизмом, особенно это относится к балету «Раймонда». Вообще необходимо заметить, что точное распределение балетов М. И. Петипа по рубрикам вышеуказанных групп невозможно — вследствие переплетения всевозможных элементов, а если оно и сделано мною, то только основываясь на принципе преобладания.

Несмотря на этот принцип преобладания, все-таки сделаем ряд оговорок. Начнем с балета «Спящая красавица»; этот балет мы отнесли к группе фантастических, но в нем налицо и элемент исторический: эпоха французского короля Людовика XIV и элемент этнографический: быт французского народа.

В балете «Талисман» той же группы, программа которого заимствована из парижской феерии «La

fille de l'air» наблюдается посягательство на изображение индейской жизни, которая здесь переплетается с немецкой мифологией. В балете «Синяя Борода», сюжет которого заимствован из сказки Перро «Синяя Борода», действие, насыщенное фантастикой, тем не менее приурочивается к XVII столетию, времени Людовика XIII. В этом балете есть один очень рельефный исторический анахронизм: существование рыцарей во Франции XVII столетия, но это оправдывается фантастикой, как основным элементом балета.

Балет «Приказ короля» вполне оправдывает отнесение его к группе псевдобытовых; его программа заимствована из либретто Гондинэ к опере того же имени Делиба; но в этой опере действие происходит во Франции, при дворе Людовика XV, в балете же это действие искусственно перенесено в Испанию, очевидно, с определенной целью: воспользоваться богатым материалом испанских танцев, но это повредило этнографической правдивости балета.

С другой стороны, такой превосходный балет, как «Раймонда», с некоторыми оговорками, прекрасный образец исторического балета, взятого из французской истории, в котором М. Петипа

обнаружил в своей постановке и глубокое знакомство с данной эпохой и понимание исторического и этнографического стиля, тем не менее он имеет в своем содержании и элемент фантастический: появление Белой Дамы (1-я картина) и видения, ею вызванные (2-я картина). Таким образом, разнородные элементы переплетаются во многих балетах нашего балетмейстера и мешают провести твердые границы классификации. Здесь то на помощь и приходит принцип преобладания, которым мы и воспользовались при установлении вышеприведенной классификации балетов М. Петипа.

В годы увлечения русского общества славянским вопросом — М. И. Петипа отдал дань времени, поставив два вышеуказанных псевдоисторических балета: I — «Роксана, краса Черногории» и II — «Млада»; относительно «Роксаны» заметим, что в третьем акте этого балета наблюдается влияние балета «Жизель».

В своем поэтическом балете «День и ночь» М. И. Петипа отдал дань и своей второй родине — России, поставив здесь много характерных танцев русских народностей.

Его любовь к испанским танцам и к Испании

вообще выразилась в создании испанских балетов: «Жемчужина Севильи», «Цвет Гренады», «Приключения дочери Мадрида», «Отъезд на бой быков», «Путешествующая танцовщица» и особенно «Зарайя, мавританка в Испании»; в эти балеты он ввел полные огня национальные испанские танцы фанданго, вилано и другие. Национальные испанские танцы он вводил и во многие другие свои балеты, например, в балет «Приказ короля», и самый удачный из них, вероятно, «panadéros» в «Раймонде».

Нельзя сказать, что М. Петипа в своем увлечении Испанией был равнодушен к своим родным французским пляскам, что свидетельствуется введением их в некоторые балеты, как то: «Приказ короля», куда введены старинные французские пляски: ригодона, гавот, шакон и пасспье, «Спящая красавица», где введенные сюда старинные французские пляски заканчиваются фарандолой; есть они и в балетах «Синяя Борода» и «Раймонда», что, впрочем, объясняется французской этнографией двух последних.

Вообще, нужно заметить, что характерные танцы преобладают в балетах М. И. Петипа, что объясняется его личной любовью к ним, так как

и сам он был прекрасным характерным танцовщиком. Правда, у него были и чисто классические постановки, как, например, балет «Приключения Пелея», несколько напоминающий по сюжету балет постановки Фузано «Золотое яблоко на пире богов и Суд Парисов».

Свои блестящие способности планировать групповые танцы, т. е. «балабиле», М. И. Петипа показал почти во всех своих балетах, а особенно блестяще в «Приключениях Пелея» — группы на Олимпе, в «Раймонде» — балабиле des ésclaves sarrasins, danse sarrasine, в «Царе Кандавле» — Лидийский балабиле, в «Дон-Кихоте» — нубийская пляска, в «Синей Бороде» Paysannerie normande и т. д.

Многие его балеты, как, например, «Баядерка» «Царь Кандавл», «Приключения Пелея», «Дочь Фараона» — отличаются этнографической правдой, указывающей на большую культурную работу их автора. Иногда сюжетным материалом для его балетов служили произведения французских писателей: Теофиля Готье, Шарля Нодье, Шарля Перро, а также французские легенды и сказки, что также легко объясняется его национальностью; из других иностранных писателей, произ-

ведения которых служили источниками для балетов М. Петипа, фигурируют Гофман («Щелкунчик») и Шекспир («Ночь и день»).

VI.

Но не только одно это изумительное по художественной яркости его творчество подняло на недосягаемую для других высоту русский балет, было еще и другое обстоятельство — это деятельность М. И. Петипа в роли наставника и учителя почти трех поколений хореграфических артистов. Из его учеников назовем Гердта, Легата, Ширяева, Степанова (автора новой системы записей танцев) и Фокина; из учениц: Адель Гранцову, Виноградову, Павлову, Карсавину, Преображенскую и его дочь Марию Мариусовну Петипа.

Под его руководством совершенствовались и такие иностранные балерины, звезды первой величины, как Цукки, Бессонэ, Карлота Брианца и Пьерина Леньяни.

В пятидесятых годах М. И. Петипа занял место преподавателя классических танцев и мимики в Театральном Училище, где позднее его сотрудником был Лев Иванович Иванов, который часто

разделял с ним и балетмейстерскую работу на образцовой сцене Мариинского театра. Под наблюдением М. И. Петипа, на школьной сцене ставились балеты: «Эсмеральда», «Нимфы и Сатиры», «Очарованный лес», «Амур благодетель» и другие. М. И. Петипа понимал, что судьбы Театральной Школы неразрывно связаны с судьбами русского балета, что подтверждается всей историей русской хореграфии от Ланде до нашего времени.

Школе, как питомнику русского балета, М. Петипа вообще придавал большое значение. В своих методах преподавания М. Петипа был сторонником индивидуалистической системы; по этому вопросу имеются ценные сведения в книжечке его современников И. и К. Ивановых (М. Петипа. К 100-летию со дня рождения, стр. 11): «Как преподаватель М. Петипа не был сторонником системы шаблона, а — индивидуализма, и поэтому его метод педагогической системы заключался сперва в изучении ученика, и уже после достаточного ознакомления, он приступал сначала к устранению слабых сторон, если таковые были, путем усиленной работы в этой области, в которой ученик был наиболее уязвим, и, после достижения успешных результатов, переходил к дальнейшему

обучению, которое очень хорошо усваивалось, благодаря тому, что ученик не был более связан каким-нибудь дефектом, мешающим продуктивной работе в классе. Во время занятий М. Петипа постоянно твердил, как надо работать, и как ему самому пришлось перенести всю суровую школу отца, которого он вспоминал с чувством глубокого уважения, так как считал себя во многом ему обязанным».

Большое значение имело и имеет для Школы почти единая жизнь с балетной сценой; а поэтому, наблюдая в прошлом и настоящем достижения русского балета, всегда следует их ставить в зависимость от хореграфических достижений самой Школы; это положение было аксиомой для М. Петипа. В этом отношении характерен следующий факт, — который приводится в богатой со стороны фактической книжке Д. И. Лешкова (Мариус Петипа. Стр. 26): «командированный французским правительством в Россию для ознакомления с постановкой балетного дела и ш к о л ы, артист Парижской Большой Оперы Мерант донес своей дирекции, что Петербургский балет по своему художественному направлению, стройности, артистичности и виртуозности исполнения

находится на высоте, неизвестной в Европе, а Школа его является образцовой во всех отношениях». В этой выписке характерна связь балета с его «питомником», как мы выше назвали Школу, в которой с небольшими перерывами до 1886 года работал в качестве преподавателя М. Петипа.

VII.

Подведем теперь итоги всего сказанного о М. И. Петипа. Крайними новыми веяниями он не увлекался, реформатором балета в широком смысле этого слова он не был, но он синтезировал в своем творчестве все добытое до него в хореографии, он углубил это добытое, причудливо варьируя и обновляя его. К нему применимы слова Белинского, относящиеся к Пушкину, в которых Белинский сравнивает великого поэта с большою рекой, принявшей в себя много притоков, воды которых растворяются в могучем течении реки. Творчество Петипа та же большая река, в которой слились и растворились притоки чужеземных и отечественных направлений хореографии. Впитав в себя разнородные элементы, творчество

М. И. Петипа становится родником новых направлений в хореграфии с одной стороны; в этом отношении хореграфическое творчество Фокина имеет своим отправным пунктом именно творчество М. Петипа, которое с другой стороны по богатству содержания является богатейшей коллекцией хореграфических форм; но эта коллекция не обладает материальной жизнеспособностью, подобно музейным реликвиям, ибо она только традиционно мемориальна, и в этом отношении глубоко прав А. Левинсон, когда он в своей книге «Старый и новый балет» говорит о реставрации балетов М. Петипа (стр. 74—75): «у нас делались и делаются доныне попытки сохранения и реставрации бесценного наследия Мариуса Петипа и Льва Иванова, так сказать, автоматически при помощи условной нотации «па» и «темпов». Таким образом удается, точно на искусственном трупе для анатомических занятий, собрать и укрепить каждую косточку и каждую мышцу художественного организма. Но вдохнуть жизнь в этого «Гомункула» возможно лишь тогда, когда у самих исполнителей сохранилось живое воспоминание о первоначальной поста-

новке. Поэтому единственный шанс на сохранность драгоценных хореографических творений прошлого — в непрерывности традиций исполнения. Отсюда опасность отступлений и экспериментов. Формы танца следует блюсти неотступно, подобно огню в святилище Весты. Однажды потухнув, он не возгорится вновь».

После семидесятых годов М. Петипа можно, да и должно называть эклектиком в хореографии. Он классик и классик первого разряда; эта первоочередность была признана еще Мерантом, делегатом из Парижа, а в последнее время, когда Западная Европа вновь обратилась к классическому балету имя М. Петипа опять запестрело на театральных афишах; лондонцы за последние годы смотрят без перерыва в течение многих месяцев, с большим интересом его блестящий балет «Спящую красавицу», довольствуясь весьма посредственным ансамблем (А. Л. Волынский. Проблема русского балета. Стр. 5).

В истории русского балета М. Петипа займет самостоятельную и блестящую главу, а в театре он будет принадлежать к сонму тех великих теней, которые вечно будут мерещиться на его по-

мостах и будут будить наши воспоминания при все новых и новых повторениях их гениальных произведений.

М. А. Яковлев.

1924 г. 17 февраля.

М. А. ЯКОВЛЕВ.

НАРОДНОЕ ПЕСНОТВОРЧЕСТВО ОБ АТАМАНЕ СТЕПАНЕ РАЗИНЕ.

168 страниц. Цена 1 руб. 25 коп.

ИЗДАНИЕ П. П. СОЙКИНА.